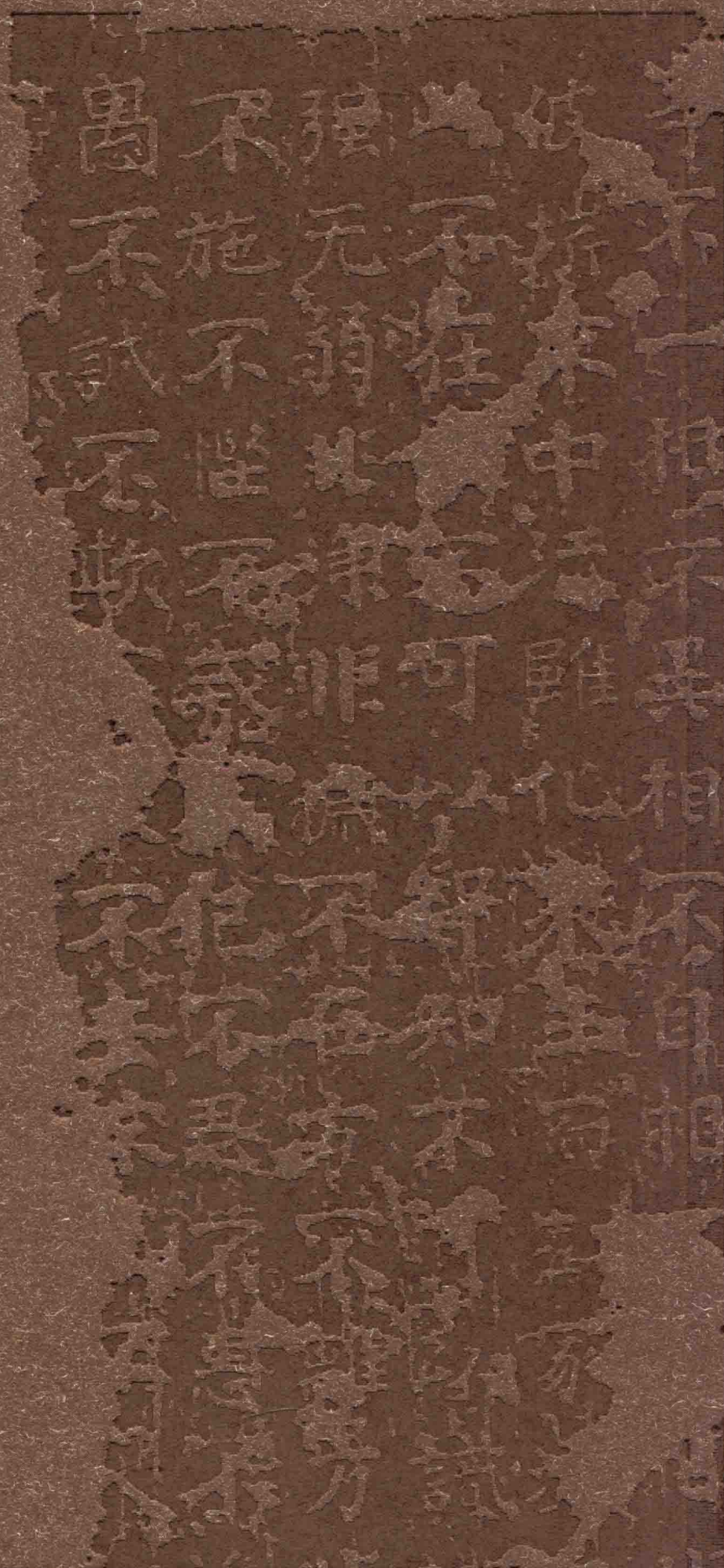


山東石刻 分類全集

卷三 北朝佛教刻經（二）

《山東石刻分類全集》編輯委員會



青島出版社
山東文化音像出版社

本卷主編 賴非

山東石刻分類全集

第三卷 ● 北朝佛教刻經（一）

青島出版
山東文化音像出版社

圖書在版編目 (CIP) 數據

山東石刻分類全集 第3卷 北朝佛教刻經 1／《山東石刻分類全集》編輯委員會編著
—青島：青島出版社，2013.4

ISBN 978-7-5436-9329-6

I ①山… II ①山… III ①石刻—山東省—圖錄 ②佛經—摩崖石刻—
山東省—北朝時代—圖錄 IV ①K877.402 ②K877.492

中國版本圖書館CIP數據核字(2013)第076396號

· 北朝佛教刻經 ·

概論

山東北朝佛教刻經分佈在泰山、嶧山周圍，已發現的地點有：濟南千佛山黃石崖，平陰洪範書院東山、天池山、大寨山、雲翠山、二鼓山，東平司里山、銀山、洪頂山、海檀寺，寧陽鳳凰山，汶上水牛山，新泰徂徠山映佛巖，泰山經石峪，鄒城嶧山、陽山、尖山、鐵山、葛山、岡山，滕州陶山、羅漢山，曲阜勝果寺，兗州金口壩，泗水韓家村，鉅野徐營村。內容包括經文、偈語、佛名、經名、題名、題記、銘贊、頌文等。有的刻在碑上（即『刻經碑』），但多數刻在山體摩崖上（即『摩崖刻經』）。

千百年來，刻經如同深奧的佛教義理一樣，始終披著一層神秘的面紗而沉寂於山林，無人問津。直到明代，經石峪刻經纔因它特殊的地理環境，引起個別人的注目。清代乾嘉之際雖逢金石學盛世，但刻經並未得到足夠的重視，因而為國學的全面發展留下了莫大遺憾。自上世紀八十年代起，山東省石刻藝術博物館組織人力著手刻經田野考古調查，並與德國海德堡大學進行了四年的業務合作。二十多年來，刻經田野考古工作取得了一系列重大收穫，學術界對刻經諸方面的認識，都有較深刻的發展。近年來，在中國（三次）、德國（二次）、日本（一次）召開的國際刻經學術討論會，表明刻經研究已成為目前全球相關學科的一個熱點，佛教刻經與佛教文化討論的春天已經到來。

一

將經典文字鐫刻在石頭上，在我國已有久遠的歷史。現存資料表明，至遲在秦襄公時期（前七七二年至前七六六年），刻石就有了大件作品（如《石鼓文》）。相傳西漢平帝元始元年（公元一年），王莽曾命甄豐摹《易》、《書》、《詩》、《左傳》於石上，如屬

實，當為儒家經典刻石之始。而有實物可證的儒家刻經，是東漢靈帝熹平四年（一七五年）蔡邕主持刊刻並書寫的《熹平石經》。可見，儒家刻經在我國有著悠久的傳統，它對佛教刻經在中國出現顯然產生了積極而直接的影響。

佛教徒將佛典寫刻在石柱、摩崖或石窟內，最早可以追溯到印度阿育王時代。阿育王在位期間（前二六五年至前二三五年）大力扶持各種宗教，尤其注重佛教的傳播與發展。他為了推廣佛法，在全國各地頒佈了一系列法敕，並把其中重點文句刻在摩崖石壁、石柱或石窟內，內容大多是提倡佛法，推行佛教，勸導行善佈施的。

兩漢之際佛教傳入中國，漢末已有不少從印度、西域來的僧人在洛陽從事佛經的翻譯。從漢末到東晉十六國時期（公元三世紀至六世紀），大量佛經的翻譯及傳誦，加快了佛教在中國社會各階層的廣泛傳播。佛教不但走進了人們的生活，滲入中國的意識形態領域中，而且開始影響到中國的政權和政治。

佛經是佛教的靈魂，佛教『三寶』（佛、法、僧）之『法身』，同時也是至高無上的供奉聖物。為了佛法的弘揚與傳播，僧侶們不僅抄寫了大量的佛經卷本，還將其中警句直接書寫在洞窟的崖壁上，既作為禪觀時的供奉，同時也供禪觀時讀誦。甘肅永靖縣炳靈寺一六九號窟內，即保存了這樣一篇用墨書寫的《佛說未曾有經》。現存資料顯示，它是我國最早的石窟崖壁寫經，也是後來大規模出現的石刻經之源——先寫後刻，刻經來自於寫經。

炳靈寺墨書佛經問世不久，北涼時期河西走廊一帶刊刻了一批小石塔，流傳至今並包括早年流失到國外的共發現十四件。石塔由基座、塔身、覆鉢、相輪、寶蓋五部分組成，其中塔座上刻發願文及施主姓名，覆鉢下造佛像，塔身上刻經文。石塔的出土，無不與寺院遺址有關。因此可以認為，它原本是寺院殿堂或禪室內的供奉之物。其用途，對於世俗施主們來講，他們造塔為了『做功德』、『造福田』，為『現世報恩』、『來世成佛』。而對於寺院僧侶們來說，小石塔主要用作禮拜供養、禪行觀像。

從北魏熙平時期至北齊河清年間，河西走廊與新疆一帶的刻經活動幾乎絕了跡，而在山西、山東、河南、河北等地，刻經與造像活動卻迅速興起。目前可見最早刻經的地點有洛陽龍門蓮花洞，所刻《陀羅尼經》被學術界看作我國『石窟刻經之始』。與此同時，洛陽一帶還刊刻了不少造像碑刻經作品。至東魏時期，山東曲阜、濟南一帶也出現了刻經碑與摩崖刻經。從北齊天保年間開始，刻經活動迅速增多，範圍幾乎遍及整個北齊疆域，山西鳳臺周村廣福寺、絳州龍興宮、河南輝縣通玄寺、衛輝香泉寺、新鄭臥佛寺、安陽小南海寺

院、西山靈泉寺、新城某寺，山東東平海檀寺、泗水天明寺、鉅野石佛寺、兗州瑕丘尼寺、汶上白石寺等地都有刻經碑出現。

從北齊天統年間開始，至北周滅亡止，刻經主要集中在河北鄴城近畿與山東泰嶧山區。鄴城近畿的刻經集中在北響堂石窟、南響堂石窟和涉縣中皇山上，泰嶧山區的刻經主要集中在泰山、嶧山周圍。

泰山之陽有經石峪《金剛經》，新泰徂徕山映佛巖有《文殊般若波羅蜜經》，附近又刻《大般若經》（十八空），及『阿彌陀佛』等佛名。嶧山周圍有汶上水牛山《摩訶般若波羅蜜經》，鄒城尖山大佛嶺刻《文殊般若波羅蜜經》、《思益梵天所問經》、《諸行無常偈》及『大空王佛』、『文殊般若』之名，鄒城鐵山摩崖刻《大集經·海慧菩薩品》，鄒城岡山刻《觀無量壽佛經》、《入楞伽經·請佛品》（兩遍），鄒城葛山刻《維摩詰經·見阿閼佛品第十二》。

二

山東泰嶧山區刻經分佈在二十餘座山上，其活動開始於東魏武定二年（五四四年），結束於北周大象二年（五八〇年），前後延續了四十餘年的時間。參與刻經的人物眾多，景背複雜，場面宏大，內容豐富，書藝水準極高，在北朝佛教界有著非凡的影響和突出的地位。縱觀山東刻經活動的全過程，大致以武平六年（五七五年）尖山刻經為界，分作前後兩個不同階段，它們各自的特點是：

第一，刻經規模前期較小，後期較大。

前期選刻的經文大多在一百字以內，字徑不超過三十釐米，刻面約在三十平方米至四十平方米之間。後期選刻的經文都在幾百字甚至過千字，字徑多在五十釐米左右，單刻面積不少於一百平方米，有的竟達一千二百平方米。從整體上看，前期的洪頂山刻經雖然也頗具規模，但洪頂山每一單刻面積與後期泰山經石峪、鐵山、葛山等相比，顯然是『小巫見大巫』。刻經前、後兩期規模上的變化，反映了刻經工程的經濟實力與指導思想在轉變。

第二，刻經內容前期重佛名，後期重經文，很少或基本不見佛名。

前期所刻每一山（處）幾乎都有佛名，有的佛名反復刻。如大空王佛，洪頂山刻五處，書院東山、天池山、雲翠山、二鼓山、鳳凰山、北響堂、南響堂各刻一處，共十二處。此外，重復刻的還有阿彌陀佛（洪頂山、大寨山、陶山、徂徠山）、彌勒佛（洪頂山、鳳凰山、徂徠山、北響堂）、觀世音佛（洪頂山、陶山、徂徠山）。重復刻的偈文有《諸行無常偈》，見於司里山、南響堂。不重復的佛名有：安樂佛、式佛、具足千萬光相佛、維衛佛、隨葉佛、拘樓秦佛、拘那含牟尼佛、釋迦牟尼佛、大勢至佛、安王佛、高山佛、大山巖佛、藥師琉璃光佛（皆在洪頂山）、寶火佛、無垢佛、師子佛、明炎佛（皆在北響堂）。後期僅在尖山刻大空王佛，岡山刻阿彌陀佛、彌勒尊佛、釋迦文佛、大空王佛。

前期所刻節選經文重復者多，後期則不重復。例如，選刻『文殊師利白佛言，世尊，何故名般若波羅蜜？佛言：般若波羅蜜無邊，無際，無名，無相，非思量，無歸依，無洲渚，無犯，無福，無晦，無明，無法界，無有分齊，亦無限數，是名般若波羅蜜，亦名菩薩摩訶薩。行處，非行非不行處，悉入一乘，名非行處。何以故，無念，無作故』者（《文殊般若波羅蜜經》節文），有九處，即洪頂山北崖壁、南崖壁各一處，嶧山妖精洞、五華峰各一處，陽山一處，徂徠山映佛巖一處，南響堂第二窟一處，兗州殘碑二處。選刻『佛言：舍利佛，汝問云，何名佛？云何觀佛者？不生不滅，不來不去，非名非相，是名為佛。如自觀身實相，觀佛亦然。惟有智者，乃能知耳，是名觀佛』者（《摩訶般若波羅蜜經》節文），有三處，即洪頂山北崖壁一處，南響堂第四窟門額上方一處，水牛山摩崖一處。選擇《摩訶衍經》『十八空』一段者有二處，即洪頂山北石壁作碑形刻者一處，徂徠山林場獨立石一處（標明《大般若經》）。不重復刻的經文只有五段：《大集經·海慧菩薩品》節文（洪頂山北崖壁），《仁王經》節文（洪頂山北崖壁），《摩訶般若波羅蜜經·明咒品》節文（司里山主峰東崖壁），《摩訶般若波羅蜜經·法尚品》（南響堂第二窟隧道後壁），《思益梵天所問經》節文（尖山）。從尖山刻經開始，經文節選內容不再重復，經石峪僅刻《金剛經》，鐵山僅刻《大集經》，葛山僅刻《維摩詰經》，岡山僅刻《入楞伽經》和《觀無量壽佛經》。刻經內容由重復刻到不重復，反映了刻經者以弘法為主的思想傾向，轉向了以護法為主。

第三，刻經合作人員，前期主要以寺院僧人、比丘為主，後期則以社會上的達官貴人、名門望族成員為主。

刻經活動最主要的合作者是經主，因為活動費用要由他們提供，沒有他們的捐贈，經文刊刻是不可能的。從現存題記看，早期刊刻的經文佛名，合作者主要是寺院的僧人比丘。如二鼓山刊刻『大空王佛』的合作者是比丘僧太、比丘道顯，另有程伯仁；雲翠山刊刻『大

空王佛』的合作者有比丘僧令、比丘道□、比丘智□、比丘寶陵，他們大概都是崇梵寺的人。洪頂山刻經的合作者有釋法洪、道門，法洪可能是洪頂山寺院的住持，而道門大概是這裏的僧人。水牛山刻經碑的合作者有白石寺比丘□□、石窟寺法高，也有邑人羊穆等人。嶧山刻經的合作者有董珎陀、東莞何能、陳留□仇□、河間劉廣、廣弟義、趙根、孟荀兒、沙門僧萬、王鳳等，他們中有從外地來此的善男信女，也有嶧山當地的僧人。但徠山刻經的合作者有縣令王子椿及其諸子，還有僧人齊大衆、維那慧遊、普愷。

從尖山刻經始，刻經的合作對象主要是社會上的達官顯貴。這種變化既有深刻的社會宗教根源，也與鄴城刻經的經驗影響有關。鄴城刻經主要是社會上層權貴投資，一位是晉昌王唐邕，一位是淮陰王高阿那肱。他們既有雄厚的經濟實力，又有崇高的社會地位，這兩個條件對工程的順利完成，無疑都是有力的保障。山東刻經受此思想的啓發，後來也把投資的對象轉移到社會上。尖山刻經的合作者有唐邕妃趙氏、陳德信妃董氏、陳德茂妃□氏，還有當地名門韋賢之後韋子深族人。泰山經石峪雖沒有留下經主姓名，但無疑也是高官顯貴拿的錢。鐵山經主是匡衡後裔匡哲兄弟及同義人李桃，又有郡守孫洽，朝廷釋教官員大都維那李巨敖、閻長嵩。葛山刻經題記中也應有經主姓名，惜已無法辨認。岡山刻經未言經主，卻有像主若干，而造像僅有一小龕，龕高不足三十釐米，顯然經主像主同爲一夥人，內中也有韋氏族人。合作對象身份前後期不同的變化，實際上是把刻經活動由寺院行爲轉向了官場行爲、社會行爲，由單純的宗教內部事業變成了社會群體事業，宗教的社會色彩、政治色彩越來越濃。

第四，刻經書風前期以隸書爲主，隸勢突出；後期是隸、楷筆法融合而成的隸楷書。

尖山之前是較濃的隸書風格，尖山之後轉化成了隸楷書。尖山以前的作品大多取橫勢，橫筆多作波畫；尖山之後的作品大都取方勢，橫筆不再作波畫，有的甚至出現了提按法。橫勢與波畫是隸書的典型筆畫特徵，方勢與橫筆的非波狀形態則是楷書影響的結果。

第五，前後兩期刻經目的存在著明顯的傾向性變化。

前期刻經篇幅短，規模小，內容重複者多，而且重佛名，合作對象也以寺院僧人、比丘等『圈內』人士爲主。反映了僧安此時刻經的目的，並不在乎經文內容本身，而主要在於『三寶』供養，以宣揚佛法、造福田、營造佛無處不在的氣氛爲己任；後期刻經篇幅長，規模大，內容不重複，且很少再刻佛名，合作對象擴展到社會上。說明此時的活動很注重經文內容本身，反映出刻經目的已從供養、弘法、做功德，轉變到護法宣教上來。

泰峰山區與鄆城近畿的刻經，在刊刻目的和功用上既有相同的一面，也有不同的一面。總的說來，鄆城附近的刻經一類是爲了禪誦的需要，另一類則是爲了護法。禪誦類經文是爲坐禪時誦念而刻的，它與石窟造像緊密地結合在一起。如安陽小南海，北響堂南洞，南響堂一、二、四、六窟，安陽香泉寺等處的刻經，就是按此功用設計刊鑿的。護法類刻經是『末法』思想與『法難』影響的結果。宗教學說形成之後，保護它的地位，光大它的影響，對教徒們來說是一個永恆的話題和長期而艱鉅的任務。如果一旦遇到燬法，護法的要求和願望便會超乎尋常的強烈！山東刻經早期的篇幅短，規模小，內容均是節選的經典語錄，重複者尤多，而且，更加看重佛名、偈語。節選的語錄精句與禪誦類節選不同，禪誦內容是供僧侶們修禪觀像而刻的，與石窟造像題材一致，經、像互印，相得益彰。山東刻經卻不是這樣，它一不配合石窟，二不配合造像，只是爲了廣種福田，並通過到處刊刻經文、佛名、偈語，造成佛無處不在、無時不有的宗教氣氛。在刊刻者心中，高山是佛，山巖是佛，既能『安王』，又能『安己』、『安衆』。

泰峰山區後期的刻經雖然也是節選內容，但篇幅顯然比前期要長得多，而且字形大，規模大，內容也不再重複，一般是一處（山）只刻一種經文，且很少再刻佛名。合作對象也由寺院內擴展到社會上，尋求高官顯貴、名門望族參與投資，造福田、還願、做功德。這些從形式到內容的變化，表明刻經的目的傾向已從廣造福田、弘法宣教，轉向護法宣教、修積功德上來了。這種轉變與周武滅佛有關，與鄆城規模宏大的刻經影響更有直接關係。

三

山東泰嶧山區摩崖刻經的組織者與書丹人，在刻經題記中題寫自己的名款時常有變化，因而人們對他們的稱謂一時摸不著頭腦，時常出現誤讀、謬讀的現象。

最早，人們都把刻經的組織者、書丹人叫作『安道壹』。這個『名字』是如何叫起來的呢？這要追溯到清代阮元那裏，是阮元最初把『安道壹』之名寫進了他的《山左金石誌》。在他之前的孫克宏、王士禛、聶劍光等人，均沒有提到『安道壹』之名。阮

氏在《跋〈小鐵山摩崖殘字八種〉》時說：『一刻東嶺僧安道壹著經，凡八字，一行，在寧朔將□之右。安道壹已見北齊尖山摩崖，此與寧朔將□一行連屬，故仍列此。』又跋曰：『一刻搜揚好人平越將軍、周任城郡主簿大都維那閻長嵩，凡二十一字，分三行，在東嶺僧之右。』這裏，阮元很明顯地將『東嶺僧』與『安道壹』分而視之，把『安道壹』看成了『東嶺僧』。在《跋〈尖山摩崖十種〉》時，阮氏說：『安道壹又見後周小鐵山題名，自稱東嶺僧，應是一人也。』這就更明確了他的觀點和對『安道壹』其『人』的稱謂。

與阮元差不多同時的黃易，是鄒城四山摩崖刻經較早的實地調查人。阮元是否親自到過鄒城四山刻經現場還不清楚，他寫作《山左金石誌》的大部分資料（包括拓片）都是益都段赤亭帶領一班人馬為之收集傳拓的，而鄒城四山刻經的某些內容（如尖山的個別題記）則是從黃易處借錄的。黃易在濟寧做官時，有大好的機會親臨石砰下摩挲考辨，雖然他的記錄仍有一些缺漏，但較之從未到過現場而僅根據拓片進行的著述研究，當是基本可信的。

黃易之後，又一個親自到刻經現場踏訪且考辨精詳的是李佐賢。他在《石泉書屋金石題跋》中或稱『僧安』，或謂『僧安道壹』，但最終還是確定為『安道壹』三字。他說：『鐵山之經考係僧安道壹書，則經石峪字亦屬安道壹書應無可疑，尖山齊刻經亦有安道壹題名。』

從阮元、李佐賢之後，人們普遍確認了『安道壹』這個『名字』，默認了『安道壹』在刻經活動中的組織、書丹地位。而且，這一傳統觀點一直影響到現在。洪頂山被發現後，山東省石刻藝術博物館與東平縣文物管理所對這組刻經進行了首次科學考察，獲得了很多重要資料和資訊。然而，僧安道壹的名字並沒有引起足夠重視。洪頂山北石壁西端有『僧安道壹』大字題名，並有《銘贊》一篇，斑剝嚴重，大體可以辨清的文字有：『大沙門僧安□名道壹，廣大鄉□□里人也。』其中『安』字後一字剝蝕不清，惟見『x』兩筆，因為石花的干擾，傳拓顯示為『义』字，而實際應是『又』字。也就是說，『僧安』是名，『道壹』也是名。

諸山刻經中所見『僧安道壹』的題名有：

僧安道壹（洪頂山北石壁《僧安道壹題名》）；大沙門僧安又名道壹（洪頂山北石壁《僧安道壹銘贊》）；大沙門僧安道壹（洪頂山北石壁《大空王佛題記》）；安公（洪頂山風門口《安公之碑》）；大沙門僧安（洪頂山風門口《安公之碑》）；僧安道一（洪頂山風門口《僧安道一題名》）；僧安一（二鼓山《大空王佛題名》）；大沙門僧安（尖山《韋子深題記》）；大沙門僧安道壹（尖山《韋

伏兒題記》)；沙門僧安道壹(尖山《支鍋石題記》)；大沙門安法師(鐵山《石頌》)；東嶺僧安道壹(鐵山《題名》)。

其中，稱『僧安道壹(一)』者六處，稱『僧安』者二處，稱『僧安壹』、『安公』、『安法師』、『僧安又名道壹』者各一處。

這些題名，除《石頌》中的『安法師』是由別人撰寫外，其餘十一處均為僧安親自題寫。看來，僧安最喜歡把自己的兩個名字連寫在一起。

與僧安的名字同樣倍受關注的還有他的籍貫。鐵山刻經《題記》中有『東嶺僧安道壹』一說；洪頂山《僧安銘贊》中又有『廣大鄉□□里人也』之語。明清金石學家們對僧安的籍貫未作任何考證。『東嶺』、『廣大鄉□□里』在哪裏？它們又是什麼關係？目前還沒有直接資料可以說清楚。

僧安道壹的身世是刻經研究者們一直關心的問題，人們總希望能在典籍中找到有關他的蛛絲馬跡。《高僧傳》卷五中有《竺道壹傳》，不過，這個竺道壹生活在三國至西晉時。《續高僧傳》卷二十五《感通篇》中記載了一位釋僧安，然而他與在泰嶧山區刻經的僧安絕非一回事。《感通篇》云：『釋僧安，不知何人，戒業精苦坐禪講解，時號多能。齊文宣時，在王屋山，聚徒二十許人講《涅槃》……武平四年，安領徒至越州行頭陀……從學者衆矣。』這些記錄與僧安道壹的事跡及活動範圍均不吻合。僧安道壹一生從事宣教護法事業，而釋僧安則是坐禪講法，故可判定僧安道壹與《續高僧傳》中的釋僧安絕非同一人。

目前，泰峰山區發現的與僧安道壹有關係的刻經，年代最早的是北齊建武二年(五六一)之前刻於司里山的《諸行無常偈》。其次是北齊河清元年(五六一)二鼓山的佛名，與河清三年(五六四)洪頂山的佛經、佛名、與銘贊等。東山、天池山、雲翠山、大寨山、銀山的佛名，雖然沒有年款，但從書風上看，也都是河清時期的作品。這些作品皆分佈在東平湖周圍，且絕大多數出自僧安道壹之手。說明他早期的活動，主要是在東平湖一帶。這裏東倚泰山，西臨黃河，隔華北大平原與洛、鄴二都遙遙相望。湖光山色，富庶而幽靜。著名的崇梵寺、洪頂山寺就座落在這裏。因此有理由推測，僧安道壹早年就是在這裏出家的。先是在崇梵寺，後來到了洪頂山寺院。其籍貫很可能也在東平湖周邊的不遠處，或是濟州東阿縣，或是兗州東平縣。若從他一生的活動主要集中在兗州轄區來看，他是東平人的可能性比較大。因為東平歸兗州管轄。洪頂山《僧安道壹銘贊》中的『廣大鄉□□里』，應該就有他的家。

僧安道壹出家後，由於深諳書法，起初很可能做了一名經生。後來則走出寺門，把佛事做到了社會上，在東平湖一帶刻了多處佛經和佛名。當時的刻經題名中，僧安道壹即被稱為『大沙門』(或自稱或他稱，均如此)，大沙門者，佛之尊號，說明這時他已經有了很

高的聲望。然而儘管如此，他仍還能親自爬到坡度五十至七十度的崖壁上，書寫長約九點三米的『大空王佛』四字，這說明，僧安道壹聲望雖高，而年紀並不算太老。估計約在四十至四十五歲之間。洪頂山刻經之後，僧安道壹利用自己的威望，用了二十多年的時間，在泰峰山區與鄴城附近組織實施了一系列刻經工程。到北周大象二年（五八〇年）書刻葛山《維摩詰經》時，他已經是六十多歲的老人了。此後再沒有見到他的筆迹。由此上推，僧安道壹大約出生在北魏宣武帝永平年前後，即公元五世紀初。

東平湖一帶的刻經峻工不久，僧安道壹南下來到鄒魯峰山，與東莞何能等人，同刻五華峰《文殊般若波羅蜜經》，又與董珍陀在『妖精洞』旁復刻此經此段。時間均在河清三年（五六四年）。大約在此前後，他來到甯陽鳳凰山，刻了『彌勒佛』、『華光佛』、『大空王佛』等佛名。又到瑕丘，書刻了《文殊般若波羅蜜經》碑。再到滕州陶山、羅漢山，書刻了佛名與《文殊般若波羅蜜經》。武平元年（五七〇年），來到東平郡治所（今泰安市舊縣）以東不遠的徂徠山光化寺，與王子椿等人合作，於映佛崖上再刻《文殊般若波羅蜜經》原段，並於寺旁刻了《大品般若經》『十八空』一段，及『彌勒佛』等佛名。從北齊皇建之前到武平元年，前後十幾年的時間，僧安道壹的刻經事業跨出了輝煌的第一步。

武平元年（五七〇年）之後，僧安的刻經轉入新階段，即西行學習交流的階段。從目前掌握的材料看，他的活動主要集中在鄴都近畿北、南響堂寺。當然也有可能去過中皇山或鄴都附近的其他名寺，並且留下筆迹。

北、南響堂寺留有僧安道壹的作品是可以肯定的。北響堂窟外的《大空王佛》、《寶火佛》等佛名，南響堂第二窟左前壁上的《文殊般若經》、《大集經·海慧菩薩品》，隧道後壁上的《摩訶般若經·法尚品》，第四窟門上方的《摩訶般若經》，石窟寺外東南山坡上佛龕旁所題『大空王佛』之名等，皆為他的筆迹。南響堂第二窟和第四窟《般若經》、《大集經》的節選內容，亦出自僧安道壹之手。

北齊武平六年（五七五年），僧安道壹由鄴都回到了泰峰山區。與唐邕妃趙氏、陳德信妃董氏、韋賢後人等，合作鑄刻了尖山大佛嶺經文與佛名。大約在鄴城，他結識了唐邕刻經護法的經主、組織者與工程人員，認識了社會上層的一些要員，更接受了鄴都刻經護法的思想和思路，及把寺院刻經推向社會刻經的做法。泰峰山區大規模刻經由此開始。因此有理由說，從僧安道壹刻經的全過程來看，由鄴都再回到泰峰山區刻經，是他弘法與護法事業的重要轉折點。

公元五七六年，僧安道壹來到泰山，組織刊刻了經石峪《金剛經》。這種推測理由有兩點：第一，從書風上考慮，《金剛經》還處

在尖山（五七五年）向鐵山（五七九年）、葛山刻經（五八〇年）的過渡中，估計約在五七六至五七七年間。第二，從刻經現場考察，經石峪刻經只有善始，沒有善終。經文一至三十行刻得工整精細，自第三十一行起，直至末行，幾乎全為雙勾字。經文左側大片空間或曾留作刻發願文的計劃，但卻空無一字。什麼原因導致這樣匆忙的收兵？毫無疑問，非大變故絕不能致此境地。我們認為，這樣的結局，只有用政權更替、官僚亡奔、經主與工程人員四處逃散，纔能解釋清楚。《周書》卷六《武帝本紀下》記載，武帝攻占鄴城，是在建德六年正月（五七七年）。經石峪大約是在建德五年（五七六年）春或稍前開的工，大約幹了一年的時間，便遇上了北齊滅亡，與北周在泰嶺山區推行的滅佛運動。

周武滅佛是史書上大加渲染的恐怖事件，然從鄴都近畿的石窟及周邊的佛教遺存來看，滅佛運動並不像典籍中宣揚的那麼嚴重。例如南響堂寺便沒有遭到太大的破壞。此時的周武帝，把全部精力都集中在征戰北齊，統一北方的大業上來，哪有心事顧及宗教之爭。可見，周武的滅佛不過是雷聲大、雨點稀而已。至少在北齊的地盤上，佛事活動並沒有一概取消。經石峪刻經之後，僧安道壹又於大象元年（五七九年）書刻了鐵山《大集經》，大象二年（五八〇年）書刻了葛山《維摩詰經》。大象二年的岡山刻經是否也是僧安組織的，目前沒有直接的證據來說明。不過，岡山刻經不是他寫的，倒是可以肯定的。岡山刻經時，僧安在哪裏？大象二年以後，他又幹了些什麼？我們不得而知。

四

山東泰嶺山區僧安的刻經活動分為兩個時期，其書法的風格同樣也分為兩個時期。前期作品是比較濃厚的隸書風格，以洪頂山為代表；後期作品則是融入了楷法的隸楷書，以泰山經石峪為代表。我們所談他的書法特色，主要指後期的隸楷書作品。

僧安的隸楷書作品用筆以圓轉為主，個別地方偶見方筆。書者以鉅大的石坪作『紙』，全身之力貫之於毫端，雖或因筆小石澀而出現描描畫畫的筆畫，然卻無任何生硬造作、軟弱無力之弊。綫條粗細勻適，筋骨內含，飄中有沉，暢中有澀，尤其那些主體筆畫，更顯

得渾穆練達而富有張力。短小綫條恪守著含蓄的特點，俯仰起伏，講究筆畫內在的動感，而不在外形上追求多姿多彩，與當時社會上普遍存在的書法媚浮風氣迥然有別。其結體以方形居多，呈橫張寬博之勢者也不在少數，顯然這是以隸法為基本骨架，吸收了楷書體勢所形成的特點。取勢排宕，長筆大畫能極勢而去，短筆小畫則可借助於空間以蓄待發之勢，如此長短互應、動靜結合的處理，使作品更顯得婉通靜穆，瀟散峻逸。

總之，僧安的書法無論在隸書的推陳出新上，還是在所表現的審美情趣上，都取得了很大成就，應該說，其意義是積極的、多方面的。第一，從文字發展上看，刻經隸楷書是保守派，而從書法藝術上講，它是革新內容。

眾所周知，文字與書法存在著極為密切的關係，但兩者又不是一回事。文字是人們用以記錄語言、交流思想的工具，因此必須符合『大眾化』、『規範化』原則，否則，人們就無法或者很難應用它。雖然歷史上各階段裏大多是若干種字體相伴存在的情形，但總有一種字體是主要角色。這種字體在應用和發展中，一方面不斷吸收與它共存的其他字體的營養；另一方面，卻又極力排斥其他字體對自身的干擾。這是文字所追求的『規範化』原則決定的。正是這種原則的存在，纔使文字的發展總是保持著相對的『統一性』和『穩定性』。書法則不同，它作為形象藝術，受藝術求變、求新的本質規律制約，追求個性化、多樣性，反對規範化、統一性是它的生命所在。倘若也按文字發展的原則來要求書法，書法藝術的生命很快就要終結了。在每一種新字體剛出現的時候，文字具備雙重身份，它既反映著當時書法藝術探索與追求的趨勢，同時還代表著文字發展的方向，藝術與文字在此時求得了短期的統一。魏晉南北朝時期的魏書、行魏書就是這樣，此外的篆書、典型隸書、章草書、隸楷書等類型，並不同時具備這樣的雙重意義。在它們身上，藝術的追求與文字的實用兩者的矛盾較為突出，這是文字發展的惰性力量，它們從不同方面干擾著魏書向楷書順利演化的進程。但從藝術的角度看，魏書以外的各類型是書壇上不可缺少的內容，沒有它們的存在，當時的書壇必定是單調而乏味的。即是說，此時篆書、典型隸書、章草書的價值，並不凸現在文字功能上，它們對書壇的豐富與活躍纔具有最突出最現實的意義，儘管它們的藝術面貌已失去了秦漢時期的光澤，與時代的審美要求拉開了一段距離。隸楷書是新生的書法藝術形象，它們雖然不符合文字發展的大趨勢，但在藝術上的意義則是積極的、有價值的。

第二，隸、楷、篆三法融會貫通取得了成功。

南北朝時期，篆、隸、楷三種筆畫出現在同一作品中的現象屢見不鮮，不過，多數作品只是將這三種筆畫摻雜在一起，能夠有機地融會起來者極少見。《鄭文公碑》在這一探索中取得了很好的效果，它以魏書為基礎，融進了篆、隸成分，是北魏作品中的佳構。刻經隸楷書也同備篆、隸、楷三法，但它與《鄭文公碑》不同，它是以隸為基礎，融入篆法與楷法的成功之作。

隸書的發展一直是很順利的，只是在魏書興起並取得了很大市場時，它纔出現危機。從文字發展的規律上看，隸書的衰退是必然的，而從書法藝術上講，人們並不希望這種局面出現。如何扭轉隸書衰敗的走勢，賦予它新的生命，這給熱愛隸書藝術的書家們提出了嚴峻的課題。從現有資料看，當時確有不少人為此付出過一定的努力，有如下幾種情形可以證明：一種是未曾擺脫傳統的守舊派，如《高百年妃斛律氏墓誌》、《玄極寺碑》，用筆嫺熟，筆畫圓滑；另一種是雜糅篆法，如《張世保造塔記》、《露絲明造像記》，結體或方或縱，雜糅的篆書筆畫生硬造作；這兩種作品都沒有取得太好的效果。對此探索最為成功的作品惟有隸楷類型，它們的書者能在不違背隸楷轉變總規律的前提下，以隸勢為基調，用篆書的行筆法，來避免筆畫中虛現象，又在恰當的地方糅進楷書的起收筆法，對那些飄而不實的筆畫進行了根本性改造，將滑向低谷的隸書重塑成一種新的形象。這種探索最早出現在南齊時期，敦煌所存建武四年（四九七）的《金剛經》是其早期的面貌，至北齊時期，此類型作品纔算真正成熟。藝術風格上也有了明顯的分化，鄴城附近唐邕的刻經可算一大類，秦嶧山區僧安的刻經又為一大類。兩類作品都是隸、篆、楷三種筆法有機融合的結晶，它們有價值的實踐，為書法史上舊字體的開掘提供了成功的典範。

第三，在大字榜書上進行了成功的嘗試。

山東摩崖刻經字大如斗，歷來被稱為『大字鼻祖』、『榜書之宗』。楊守敬《平碑記》說：『擘窠大字，此為極則。』康有為《廣藝舟雙楫》說：『經石峪為榜書之宗，白駒谷輔之。』又說：榜書『作之與小字不同，自古為難。其難有五：一曰執筆不同，二曰運管不習，三曰立身驟變，四曰臨仿難周，五曰筆毫難精。有是五者，雖有能書之人，熟精碑法，驟作榜書，多失故步，蓋其勢也。』康氏所云榜書『五難』，最難的莫過於氣勢不足，『作榜書未有不作氣勢者。』氣勢之形成，不僅要有熟練而紮實的用筆技巧，更需要寬大的胸懷，『若有意作氣勢，便是倉父，凡不能書人』。榜書與小字自是兩種功夫，小字運筆範圍小，易於周到，可求得精細。榜書運筆範圍大，追求的是氣勢，卻不易周到。從僧安的作品看，可知他深諳其中三昧。他站立在寬闊的摩崖石坪上，躬身握筆，從容落墨，行

筆安詳，起收轉折，力發全身，挪讓避就，巧妙安排，不作大幅度誇張對比，但求渾圓簡約，筆畫樸實。結字外實內虛，不側不欹，空靈寬闊，自然高絕。

第四，在書法審美內涵上開闢了新境界。

漢字的書寫藝術之所以長盛不衰，不僅在於它的形式美、內容美，更重要的是它具有充分的中華文化特質，即具有與中華文化發展始終相協調的脈律——秦帝國的威嚴，孕育出小篆的嚴謹規整；漢文化的開放，醞釀成隸書的開張飛動；南北朝各民族文化的交融，塑造著魏書的奇峻活潑；大唐盛世的繁榮，成就了楷書的雄偉華貴。文化與書法存在著千絲萬縷的內在聯繫，這些聯繫，其中有很多內涵是以審美觀念來溝通的。刻經隸楷書在我國書法美學史上呈現出的獨特的審美內涵，無不透露著魏晉以來佛教空性思想和玄學文化影響的簡約玄澹、超然絕俗的風骨。書者在奇峻活潑的魏書時代裏，卻立意於隸書審美價值的更新與昇華，在對隸書藝術美的審視中，保留了隸書開張洞達的體勢，以篆書渾穆而又簡約的綫條取代隸書翻飛的筆畫，又吸收楷書的峻厚，從而收到了安祥、簡約、含蓄、和穆的審美效果。這些作品『若有道之士，微妙圓通，有天下而不與，肌膚若冰雪，綽約如處子，氣韻穆穆，低眉合掌，自然高絕』。近視之，似尊尊佛像，端莊靜穆；遠眺之，若高原走馬，空闊從容；仰察之，如雲鶴遊天，翩然飛動。再襯之以山林峭壁，梵唄鐘聲，作品不僅與大自然融在一起，更與佛教義理化為一體。其場面之博大，氣勢之恢弘，意境之深遠，堪稱我國書史上一絕。

魏晉南北朝是我國審美文化史上第二個黃金時代，受儒、佛、道新思潮的共同影響，美學走向了自覺的空間。人們在原有的『氣』、『神』、『意象』等美學範疇之外，又提出『風骨』、『隱秀』、『神思』等新的內容。人們對自然美的欣賞突破了『比德』的狹窄框子，將人物的美、藝術的美、自然的美結合起來，追求三者的寧靜、和諧、澹泊、清遠。所有這些，正是刻經書法藝術的追求與體現。它的藝術審美格調，是明窗淨几上的作品所無法達到的。鐵山《石頌》中『精跨羲（王羲之）、誕（韋誕），妙越英（張伯英）、繇（鍾繇）』的讚語，不為過譽。

